

FANTASIA LEIGA PARA UM RIO SECO: UMA LEITURA POÉTICO-MUSICAL

Bina Friedman Maltz

RESUMO: *Este artigo faz uma leitura poético-musical do poema narrativo orquestrado Fantasia leiga para um rio seco, de Elomar Figueira Mello. Musicalmente, analisa os cantos que o compõem com seqüências narrativo-musicais da saga do catingueiro retirante em sua trágica caminhada para para a morte sabida, avaliando os recursos de instrumentação, voz, ritmo e melodia como responsáveis pela dramaticidade da composição. Literariamente, examina, de um lado, a organização métrica e sonora dos versos como procedimento que, em perfeita consonância com a música, instaura o veio dramático na letra, e a linguagem imagística em alguns deles como elemento que confere poeticidade ao texto; de outro, aponta para a leitura que faz da tradição oral sertaneja — ao recuperar a seca do Noventinha — e da tradição religiosa — ao apropriar-se do texto bíblico —, as duas vertentes que inspiram o imaginário do poema. Fantasia conjuga estética e semanticamente música e poesia, articula o diálogo entre o velho e o novo, entre o sagrado e o profano e opera, via expedientes literários e musicais, a passagem do estrito viés da música regional para a dimensão universal.*

PALAVRAS-CHAVE: *música popular, poesia, literatura, tradição oral, tradição bíblica, dialogismo, polifonia, regionalismo, universalidade, tradição recriada.*

Poema narrativo orquestrado, *Fantasia leiga para um rio seco* - composição sertaneja de Elomar Figueira Mello, autor da letra e música, cantor e violonista - conta pela voz intimista e fortemente dramática de um cantor-narrador em primeira pessoa, no tempo presente, uma história acontecida que se incorporou à tradição oral do Nordeste - a seca do *Noventinha*, ou, como também ficou conhecida, a *Fome do Noventinha*, que devastou sete estados da região em 1890, deixando como nunca antes rastro igual de morte e destruição.

É essa tradição oral uma das vertentes que inspira o imaginário poético de *Fantasia*. A inspiração aqui nasce dos *causos* ouvidos pelo autor desde a infância na casa dos pais, que por sua vez ouviram dos seus, e estes dos seus, os relatos da saga do catingueiro retirante em sua solitária caminhada na esperança de alcançar a Mata-Cipó ou as plantações de cacau e fumo do sul da Bahia, onde, pelo que se sabia, ainda restava um pouco de vida.

Fantasia tinha no violão o seu instrumento original, mas certamente mostrou-se pobre para emprestar à peça toda a dramaticidade que o tema pedia. Daí talvez ter Elomar entregue o arranjo a Lindenbergue Cardoso, compositor erudito, que abriu o acorde do violão para orquestra sinfônica, à qual foram acrescentados um coral misto e um acordeon.

Embora a orquestra seja a sinfônica tradicional, a orquestração não é rica, majestosa, como a que caracteriza uma sinfônica. É discreta, cumprindo uma função de apoio: sublinha o tema do poema, dá eco à voz do solista e desenha o pano de fundo do quadro narrado - o do retirante da catinga do Rio Gavião, assolada por uma seca e por uma fome que chibateou e ceifou milhares de vidas catingueiras.

Fantasia inicia com a *Abertura*, só orquestrada, abrindo com dois ou três acordes de violão que se ampliam para a orquestra em dois *episódios*¹ que se alternam e se justapõem com pequenas variações. O primeiro, sugerindo uma atmosfera pesada, dada principalmente pelas cordas, num ritmo arrastado e de sonoridade áspera, parece *descrever* a aridez e a devastação deixadas pelo *Noventinha*, o que cria uma imagem de morte e desolação, imagem que permeia todos os cantos e que domina toda a composição. O segundo, de sonoridade bem mais leve, mas de ritmo mais ágil, marcado por instrumentos de sopro, resulta na impressão, evidentemente subjetiva, do caminhar contínuo e solitário do catingueiro retirante sob um sol abrasante. Nada apoteótica esta *abertura* que, como tal, introduz o clima da obra.

À *Abertura* segue-se *Incelença pra terra que o sol matou*, em que o catingueiro descreve o quadro da seca como se a estivesse presenciando. E isso explica-se: o cantor ao cantar a seca do *Noventinha* está a cantar a seca que já se anuncia em 1980, ano da composição, e que ameaça novamente os sete estados do sertão. E o narrador sabe que mais um tempo apocalíptico virá.

¹ O termo está empregado segunda a definição em BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. Op. Cit., v.1, p. 468: “nas formas clássicas, entende-se por episódio o desenvolvimento rigoroso que segue à exposição de temas. Nesse desenvolvimento, raras vezes intervêm novas idéias, as quais tirariam à composição a unidade precisa em toda a obra de arte. O episódio (ou divertimento, como também se lhe chama), deve fazer-se, em rigor, à custa dos próprios temas, alternando-se, sobrepondo-se, cromatizando-os, invertendo-os, modulando-os e decompondo-os à inventiva do compositor”.

Em *Tirana* (2º canto), o catingueiro decide pela retirada e começa a narrar a sua lenta e penosa caminhada, levando a dor de uma saudade tirana: da terra, da mulher e do filho mortos. Decisão não só dolorosa como trágica: ele sabe que sai "prú vai-num-torna prá num voltá mais aqui/ in terra istranha e morrê longe do sertão", sabe que "todos qui fôro num voltaro tão nos ceus".

Em *Parcela*, o canto seguinte, o retirante se debate em conflito: culpa-se por estar "abaldonano as patra do sertão" mas quer uma chance de vida. Tenta aplacar sua consciência e a angústia da quase certeza do que *Parcela* vaticina: "do vai-num torna num se volta não".

O 4º canto, *Contra-Dança*, é só orquestrado, e o último, *Amarração*, quase que exclusivamente orquestrado, é o epílogo da narrativa com a morte do catingueiro, sugerida na letra por apenas um refrão que se repete de quando em quando: "Cadê os pé do imbuzêro/ qui flora todo ano/ nas baxada e nas vereda mana mia/ cadê os pé d'imbu meu mano/ adeus pé dos imbuzêro". Moribundo, o retirante chega ao fim da jornada - a sonhada zona da Mata-Cipó. Só, exausto, de arrasto, "nú e cum fome quemano meus pé no chão", como diz *Tirana*, ele tomba. Como ele bem sabia, do "vai-num-torna num se volta não". Os que não foram morreram, mais "u'a ossada fulorano o chão" (*Incelença*) ressecado pelo "sol da má sorte/rei da tribusana", como dizem ainda os versos do mesmo canto.

O que a tradição do *Noventinha* prolongou foi a história desse homem que se ficasse morria e se fosse morria também. Foi a história do último animal que agonizava faminto e com sede, dos umbuzeiros queimados, do leito seco do Rio Gavião. Sol inclemente, solidão, morte, saudade, desolação e muita fé, como diz *Incelença* ("mais num há de sê nada/ na função dos bêsta/ purriba da festa/ pirigrina a fé") e *tirana* ("vejo o céu se abrimo/ ela e o minino/ tão drumino/ na Santa Glora/ de Deus" - o retirante, afetado pelo sol abrasador, tem visões: vê por uma fissura no céu a mulher e o filho mortos sob a guarda de Deus) - é o que a tradição fixou e o que *Fantasia* reconta poeticamente.

A outra vertente que inspira a composição vem dos textos sagrados (veja-se em *Incelença* "a palavra vea", remissão às Escrituras) e faz-se à luz dos textos proféticos (veja-se no mesmo canto: "a palavra vea/ reza qui havé/ de chegá um tempo/ só de perdedera"). É à essa luz - evidenciando uma cultura popular de profundo sentimento religioso que se funda no respeito à palavra sagrada, a *palavra velha* dos iluminados por Deus, como São João, o Apóstolo - que o narrador, a exemplo dos sete anjos, anuncia que é chegada a hora do acerto com Cristo, do Juízo Final. Os versos de *Parcela* mostram: "já vem vino sem demora/ c'as voiz dos truvão/ o Rei do Glora/ Rei da Glora/ muitos mili anjo in grande preparação/ nos alto ceus/ vem vino sobre essa Terra/ prá julgá os homes maus/ qui ofendêro a Deus/ oço o toco dos Rubin trobetêro/ atraiz dos veus". A apropriação é nítida:

"E vi sete anjos que estavam em pé diante
de Deus e lhes foram dadas sete trombetas.

E veio outro anjo, e parou diante do altar, tendo um turíbulo de ouro, e lhe foram dados muitos perfumes das orações de todos os santos, para que os pusesse sobre o altar de ouro, que estava ante o trono de Deus. E subiu o fumo dos perfumes das orações dos santos da mão do anjo diante de Deus. E o anjo tomou o turíbulo e o encheu de fogo do altar, e o lançou sobre a terra, e logo se fizeram trovões, e estrondos, e relâmpagos, e um grande terremoto. Então os sete anjos, que tinham as sete trombetas, se prepararam para as fazer soar." (Apocalipse de S. João Apóstolo, cap. 8, vv. 2-6)

Daí, desse sentimento religioso, dessa crença nas antigas profecias e no determinismo divino, emanar do texto a resignação fatalista que responde pela tragicidade da trajetória do retirante em direção à morte. Neste particular, tem o texto outro claro referencial bíblico, inspirado no *Livro de Jó*. Varão de conduta irrepreensível, como narra o Antigo Testamento, Jó perde seus bens, filhos e saúde, mas não a devoção a Deus ou respeito pela Sua vontade:

"E um dia em que seus filhos e filhas estavam comendo e bebendo vinho em casa de seu irmão primogênito, veio ter com Jó um mensageiro, que lhe disse: Os bois lavraram, e as jumentas pastavam junto a eles, e vieram sobre eles de repente os sabeus, e levaram tudo, e passaram à espada os criados, e só eu escapei para te trazer a nova. E estando ainda este falando veio outro, e disse: Fogo de Deus caiu do céu, e ferindo as ovelhas, e aos pastores os consumiu, e escapei eu só para te trazer a nova. Ainda este falava, e eis que chegou outro, e disse: Os caldeus se dividiram em três esquadrões, e se lançaram sobre os camelos, e os levaram, e até passaram à espada os criados, e só eu escapei para te trazer a nova. Ainda este estava falando, e eis que entrou outro, e disse: Estando teus filhos e filhas comendo e bebendo vinho em casa de seu irmão mais velho, de repente se levantou um vento muito rijo da banda do deserto, e abalou os quatro cantos da casa, a qual caindo esmagou a teus filhos e morreram, e só eu escapei para te trazer a nova. Então

se levantou Jó, e rasgou os seus vestidos,
e, tosquiada a cabeça, prostrando-se em
terra, adorou e disse: Nu saí do ventre de
minha mãe, e nu tornarei para lá. O
Senhor o deu o Senhor o tirou: como foi do
agrado do Senhor, assim sucedeu. Bendito
seja o nome do Senhor. Em todas estas
coisas não pecou Jó pelos seus lábios, nem
falou coisa alguma indiscreta contra
Deus." (Jó, cap. 1, vv. 13-22: Primeira Provação e Resignação de
Jó)

É, pois, a partir da tradição oral e dos textos bíblicos que Elomar, contando em versos esta página da saga de seu povo, garante a continuidade da tradição e da memória popular e religiosa sertanejas, cumprindo pela palavra poética, a palavra sagrada do versículo 3, cap. 1, do *Livro de Joel* (em que se narra uma terrível seca acompanhada por uma praga de gafanhotos): "Fazei sobre isto uma narração a vossos filhos, e vossos filhos a seus filhos, e os filhos destes à outra geração". Elomar perpetua, assim, a narrativa secular, passada de boca em boca, ouvida em criança.

Fantasia Leiga integra-se, desse modo, à linhagem da literatura popular nordestina, a da literatura bíblica, o que a faz transcender o estrito regionalismo, pelo qual respondem o violão, o acordeon, a recuperação do texto oral do *Noventinha*, o linguajar inculto e a prosódia sertanejos. O veio popular e regional da composição enriquece-se com a sinfônica e a leitura do Evangelho, ganhando musical e literariamente, dimensão universal.

A obra é inovadora e original desde o título. *Fantasia*, segundo dicionários especializados, é uma "peça musical em que o compositor, pondo de parte os aspectos formais da construção clássica, deixa simplesmente atuar a fantasia da sua imaginação" (LELLO UNIVERSAL, p. 967), é uma "composição em que o autor se subtrai livremente às regras formais da construção clássica" (BORBA & GRAÇA, p. 493-4), uma "peça instrumental não de forma prescrita, mas de livre exteriorização" (SINZIG, p. 253). Sendo essa a concepção da obra, justifica-se a *Fantasia* do título. E *leiga* porque profana e popular, conforme a definição do termo: "do povo, pelo povo. Que ou aquele que não tem ordens sacras. Laical" (LELLO UNIVERSAL, p. 44). São esses os elementos que marcam o estilo do poema da seca da catinga do rio Gavião, o *rio seco* que acaba o título.

Assim, *Fantasia leiga para um rio seco* anuncia uma peça formalmente livre, inventiva, de caráter narrativo-musical e laico. Responsáveis por tal natureza são as duas vertentes, onde se abebera o imaginário do poema, e o arranjo. De um lado, a tradição oral e o texto bíblico que, embora respeitado em seu pensamento sagrado, profana-se aos sair das Escrituras para incorporar-se à cultura regional nordestina; de outro, o arranjo, que, se introduz na música regional um tratamento altamente

sofisticado com o recurso da sinfônica, caipiriza a orquestração ao acrescentar-lhe instrumentos populares.

Tome-se *Incelença pra terra que o sol matou* para uma análise mais detida. O canto é uma apropriação estilizada da *excelência*, cantiga de velório em uníssono, sem acompanhamento instrumental, cuja variação popular no Nordeste é *incelença*²

Incelença pra terra que o sol matou

01	Levanto meus olhos
02	pela terra seca
03	só vejo tristeza
04	qui disolação
05	e u'a ossada branca
06	fulorano o chão
07	e o passu-Rei, rei do manjá
08	deu bença à Morte prá avisá
09	prus urubú de ôtros lugá
10	qui vince logo pru jantá
11	do Rei do Fogo e do luá
12	do lûá sizudo
13	do Ri Gavião
14	Mais o sol malvado
15	quemô os imbuzêro
16	os bode e os carnêro
17	toda a criação
18	tudo o sol quemô
19	é qui tão as era
20	já muito alcançada
21	a palavra vea
22	reza qui havéra
23	de chega um tempo
24	só de perdedera
25	qui só havéra de iscapá
26	burro criôlo e criação
27	qui prá cumê levanta as mão
28	e qui um irmão pra ôtro irmão
29	saudava c'essa pregação
30	lembra qui a morte
31	te ispera meu irmão
32	e o sol da má sorte
33	rei da tribusana
34	popô sussarana
35	carcará ladrão
36	isso o sol popô
37	mais num há de sê nada
38	na função dos bêsta
39	purriba da festa

² FERREIRA, p. 595.

40	pirigrina a fé
41	sei qui ainda resta
42	cururú-têê
43	na minha casa hai um silêncio
44	a tuia pura e o surrão penso
45	o meu cachorro amigo menso
46	deitô no chão ficô in silêncio
47	e nunca mais se alevantô
48	inté os olhos-d'água
49	chorô qui secô
50	e o sol dessas mágua
51	quemô os imbuzêro
52	os bode e os carnêro
53	toda a criação
54	tudo o sol quemô
55	no Ri Gavião
56	tudo o sol quemô
57	toda a criação

A voz baixíssima do cantor, versos brancos, à excessão dos 4 e 6, e um violão chorando são recursos que imprimem o tom de lamento nos seis primeiros versos do canto, quando opera-se uma mudança de ritmo. Agora rígida, a métrica do 7º ao 11º versos, as rimas emparelhadas, todas em tônica aberta em maciça assonância, e a inflexão fortemente cadenciada do cantor e do violão são responsáveis pela reversão do lamento inicial, dolorido e desolado, em expressão enfática da agonia do catíngueiro diante do quadro que vê.

Os versos 12 a 24 retomam a métrica dos seis primeiros, voz e violão voltam ao tom quase monocórdio e as rimas, num jogo de efeito poético, emparelham-se (versos 15 e 16; 21 e 22), alternam-se (versos 19 e 21; 22 e 24) e interpolam-se (versos 13 e 17; 14 e 20; 19 e 22), jogo quebrado por três versos brancos (12, 18 e 23) que também escapam ao sistema de oposição sonora das rimas (*imbuzêro, carnêro, era, vea, havêra, perdedera*). Os procedimentos formais constroem semanticamente o aflitivo tom de lamúria, próprio da *excelência*.

Rompe-se tal procedimento e o tom por ele imputado nos versos 25 a 29, quando entram coro e orquestra em uníssono e em ritmo rigorosamente marcado, apoiando a metrificação novamente rígida dos versos e a seqüência de rimas emparelhadas que, exceção feita ao verso 25, jogando com a assonância, faz eco ao uníssono do arranjo enquanto reforça, pela compacta sonoridade da tônica fechada, a dramaticidade que os demais recursos da letra e música dão aos versos.

Do verso 30 ao 42 tem-se só voz e violão, numa interpretação outra vez plangente que modula lamento e indignação, e lamento e resignação. A indignação sente-se nos versos 32 a 35, quando a entoação cresce em volume e intensidade dramática, caindo no verso 36 para assumir, no 37, uma inflexão que sugere o sentimento resignado explícito no verso ("mais num há

de sê nada"), resignação essa vinda da fé: "na função dos bêsta/ purriba da festa/ pirigrina a fé/ sei qui ainda resta/ cururú-têê". A religiosidade, impregnada na cultura do catingueiro, é o único alento para a tristeza, a revolta e o desconsolo do sertanejo rodeado de morte, que ainda vê uma esperança no sapo grande e forte, o "cururu-têê", que restou. Concorrem para esta impressão imagens poéticas construídas por metáforas alusivas ao sol em brasa em tempos de seca, como "o sol da má sorte/ rei da tribusana/ (...) carcará ladrão", que "quemô os imbuzêro/ os bode e os carnêro/ toda a criação".

Os versos aqui organizam-se sonoramente por rimas alternadas (versos 30 e 31; 39 e 41), emparelhadas (versos 33 e 34; 38, 39, 40, 41, estas em oposição de som aberto e fechado: *bêsta, festa, fé, resta*) e interpolada (versos 31 e 35), o que dá acabamento ao conjunto de recursos técnicos que traduz as múltiplas emoções vividas pelo narrador nesta passagem.

Sustentando os versos 43 a 47, entram novamente orquestra e coro, sempre em uníssono, voltando na letra o rigor métrico e a sonoridade também em uníssono, efeito alcançado pela absoluta assonância das rimas emparelhadas, unidade só quebrada pelo último verso, branco. Intensifica-se mais uma vez a dramaticidade, para o que concorrem a idéia de morte que passa de cada um dos quatro versos, a voz e a interpretação do cantor, o ritmo e a sinfônica, cuja presença, nesse e nos demais momentos, compacta semanticamente a imagem patética da catinga do Rio Gavião.

No último episódio (versos 48 a 57), cabe ao lamento dar fecho à *Incelença*. Voz, violão e orquestra, já sem o coral, acompanham em tom chorado os versos 48 a 54, sendo que nos 55, 56 e 57 permanecem apenas voz e violão, que vão morrendo até retomarem o tom plangente e pianíssimo dos primeiros versos. Fecha-se, desse modo, a estrutura circular deste canto, iniciado com a cantiga singela e triste do cantor e seu violão, em flagrante contraste com a solenidade, embora contida, do arranjo de orquestra e coro que, por lembrar um coral sacro, sustenta o clima de religiosidade que emana de toda a composição, como pede uma *excelência*.

Na letra, a metáfora e o jogo de palavras criam imagens poéticas nos versos 48 a 50 ("inté os olhos-d'água/ chorô qui secô/ e o sol dessas mágua") e as rimas, outra vez mais livres, mas sustentando um sistema sonoro, alternam-se (versos 48 e 50; 53, 55 e 57; 54 e 56), emparelham-se (versos 51 e 52) e interpolam-se (versos 49, 54 e 56) com predominância quase absoluta do timbre grave, o que emite, por efeito, uma imagem acústica de valor semântico, dando amparo à imagem sinistra da morte.

A aflitiva mesmice temática e a insistente repetitividade de ritmo, a sonoridade e a melodia recuperam em *Incelença* o canto de velório que chora e se despede de um morto - aqui metaforicamente ampliando sua significação para "os imbuzêro, os bode e os carnêro, toda criação" da catinga do Rio Gavião.

Incelença apropria-se de um texto oral da cultura popular religiosa do Nordeste, estabelecendo com ele um diálogo poético-musical. Enriquecido

artisticamente com poesia e orquestração, o texto mantém, no entanto, seu tema e sentido primeiros; vale dizer, estiliza-o. Ao lê-lo recriadamente, faz-se um duplo, um texto plural. Ao evocá-lo, aproxima-se dele prolongando-o, o que lhe garante a permanência. Como um todo, *Fantasia leiga para um rio seco* define-se como um texto polifônico³. Adquire a obra um significado singular: o de estar em relação simultânea com os textos, seus predecessores, saídos das duas vertentes referidas, tornando-os um corpo vivo no presente e tornando-se ela mesma um corpo vivo do acervo já existente. Nisso consiste a harmonia entre o velho e o novo, o que assegura a continuidade, fazendo a tradição.

Parece ser este o valor de *Fantasia* em meio à redundante rotina temática e musical das canções sertanejas, hoje feitas modismo urbano e rendoso achado da indústria cultural. Não tivesse esse valor, ainda teria *Fantasia* o mérito, graças a concentrar em Elomar o letrista e o compositor, de conjugar estética e semanticamente poesia e música, que se faz, para Wisnik, justamente da "descoberta recíproca entre letra e melodia, tensão flutuante surfando sobre as ondas da harmonia" (WINSIK, p. 8).

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1986.

BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro, Barsa, 1969. Tradução Padre Antônio Pereira de Figueiredo, notas e dicionário prático por Mons. José Alberto L. de Castro Pinto.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário da música*. Lisboa, Cosmos, 2v, 1962.

CARVALHO, Gilberto. *Chico Buarque: análise poético-musical*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

ELIOT, T. S. Tradition and individual talent. In: *Selected prose of T. S. Eliot*. London, Faber and Faber, 1975.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1975.

³ O termo está empregado no sentido que lhe dá Bakhtin ao analisar o romance de Dostoiévski, que, por conter a voz do "outro", seria em oposição ao monologismo, um romance de tratamento dialógico, como está em *Problemas da poética de Dostoiévski*, capítulo 2 (A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski, p.39-64). A idéia desta voz do "outro" no discurso de um texto está desenvolvida também em *Marxismo e filosofia da linguagem* capítulo 9 (O discurso de outrem, p.144-54).

- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *In: INTERTEXTUALIDADES*. Coimbra, Almedina, 1979. (Poétique: Revista de teoria e análise literárias, v. 27).
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1974. (Col. Debates: Semiótica).
- LELLO UNIVERSAL: DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO LUSO-BRASILEIRO. Porto, Lello & Irmãos, s.d. 4v.
- PAZ, Octávio. O poema. *In: O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo, Ática, 1985. (Série Princípios, 1).
- SINZIG, Frei Pedro. *Dicionário musical*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1946.
- TYNIAOV, Iuri. Da evolução literária. *In: EIKENBAUM, B. Teoria da literatura: formalistas russos*. Org. de Dionísio de Oliveira Toledo. 4. ed. Porto Alegre, Globo, 1978.
- WISNIK, José Miguel. Letras e músicas e acordes cifrados. *In: CHEDIAK, Almir. Songbook*. Rio de Janeiro, Lumiar, v. 2, 1988.

DISCOGRAFIA

- ELOMAR. *Fantasia leiga para um rio seco*. Salvador, Auditório do Centro de Convenções da Bahia, dezembro de 1980.